Giordano Ferrari

Dramaturgie und Theater bei Marco Stroppa

Marco Stroppa hat begonnen, kompositorisch über das Theater nachzudenken, während er Anfang der 1990er Jahre mit zwei Radio-Opern kompositorische Erfahrungen mit einer virtuellen, nur klanglich existierenden Bühne gesammelt hat. 2012 entstand seine Oper *Re Orso*, uraufgeführt an der Pariser Opéra Comique. In diesem Aufsatz wird *Re Orso* als Endpunkt seines Wegs bis zum Ziel einer originären, tiefgründigen und zeitgemäßen Theaterkonzeption verstanden.

Decameron und *Proemio*: Text und Musik

Der Kompositionsauftrag von 1989, Hintergrundklänge für eine Rundfunklesung des gesamten *Decameron* von Boccaccio zu liefern, bedeutete für Stroppa, sich musikalisch mit einem anspruchsvollen literarischen Text auseinanderzusetzen.[1] In Zusammenarbeit mit Adolfo Moriconi und in Koproduktion mit dem IRCAM, Paris, schuf er die Radio-Oper *Proemio*[2] (1990). Eine erste experimentelle Phase beschränkte sich auf Klangkulissen, die mit der Erzählung und den Stimmen der Schauspieler in Resonanz treten. Im nächsten Schritt erarbeitete er die Gegenüberstellung von einer konkreten, an reale Stimmen gebundenen, mit einer abstrakten, durch synthetische Klänge illustrierten Welt. Stroppa entwarf drei dramaturgische Ebenen. Auf der ersten Ebene symbolisieren die männlichen Figuren Giovanni und Boccaccio ein und dieselbe Person, der italienische Schriftsteller wird gespaltet resp. gedoppelt inszeniert. In ihren Dialogen beschreiben und kommentieren beide die Geschehnisse der zweiten dramaturgischen Ebene. Diese gehört sechs weiblichen Charakteren. Auch sie sind das Ergebnis von Spaltungen/Dopplungen. Maria Goretti wird mit Beatrice (Dante Alighieri), Maria Vetsera mit Medea (Euripides) und Anna Frank mit Nora (Henrik Ibsen) verbunden. Die dritte narrative Ebene repräsentiert schließlich lediglich eine männliche Stimme, die in punktuell vorgebrachten Worten das Wesentliche der jeweiligen dramaturgischen Situation je zeitgleich zusammenfasst. In der Szene etwa, die der aus Liebe in den Freitod gegangenen Maria Vetsera gewidmet ist, repetiert die

1 *Leggere il Decamerone*, Rundfunksendung unter der Leitung von Asor Rosa und Adolfo Moriconi (RAI, Radio 3) in Koproduktion mit dem Pariser IRCAM, Rom 1990. Schauspieler: Alfredo Bianchini, Paolo Poli und Pamela Villoresi.

2 *Proemio* bedeutet mehr als Einführung, Prolog oder Vorwort. Zur Zeit Boccaccios stellte ein *Proemio* eine unverzichtbare rhetorische Instanz dar, ohne die ein Werk nicht beginnen konnte.

Ouvertüre	Giovanni/Boccaccio	Über das Wort »proemio«	00:00
Rezitativ I	Giovanni/Boccaccio	Viel Musik, weniger Worte	02:06
Intermezzo I	Giovanni/Boccaccio	Erstes Gelächter	04:33
ARIE 1a	Maria Goretti	Klagende Klänge im hohen Register	04:56
Secco-Rezitativ	Giovanni/Boccaccio	Extrem kurz	09:43
ARIE 1b	Beatrice (Dante Alighieri)	Zwanghafte langsame Pulse im tiefen Register	09:46
Rezitativ II	Giovanni/Boccacio	Ausgeglichene Beziehung zwischen Musik und gesprochenem Text	12:30
Intermezzo II	Giovanni/Boccaccio	Zweites Gelächter	13:37
ARIE 2a	Maria Vetsera	Adagissimo, mit sanften Pulsen im hohen Register	13:35
Secco-Rezitativ	Giovanni/Boccaccio	Kurz	18:09
ARIE 2b	Medea (Euripides)	Grelle Melodien und Akkorde, alternierend mit sehr hohen Cluster-artigen Klängen	18:19
Rezitativ III	Giovanni/Boccaccio	Mehr gesprochener Text, weniger Musik	22:05
ARIE 3a	Anna Frank	Melodische, etwas Cluster-artig, fast »schmerzhafte« Klänge im hohen Register, mit verschiedenen Dichteansammlungen	22:45
Rezitativ	Giovanni/Boccaccio	Über Annas Musik	26:33
ARIE 3b	Nora (Henrik Ibsen)	Stürmische Böen rauschender Klänge, chaotische Atmosphäre	27:01
Rezitativ IV	Giovanni/Boccaccio	Quasi Secco-Rezitativ	29:22
Intermezzo III	Giovanni/Boccaccio	Drittes Gelächter	29:43
Secco-Rezitativ	Giovanni/Boccaccio	Etwas länger	30:10
Nachspiel (Doppelfinale)	Giovanni/Boccaccio	Mit natürlichen und verarbeiteten Stimmen	30:38

Tab. 1: Musikalische Struktur von *Proemio*

Stimme »die Liebe« und »Mayerling«, letzteres als den Ort der Tragödie. Der globale Ablauf des Werks erinnert an eine Oper; es gibt eine Ouvertüre, in der Giovanni und Boccaccio lediglich mit dem Wort »proemio« spielen[3], dann drei Szenen, je eine für jede weibliche Doppelfigur, ferner Rezitative und ein Doppelfinale.

Die Écriture verbindet Text und Musik weit über eine dekorative Funktion von Klängen, wie sie im *Decameron* vorherrschte, hinaus. Hörbar werden musikalische Wechselspiele zwischen den Klanggesten der Stimmen und der musikalischen Figuren. Zum Beispiel greift am Ende der Ouvertüre die Musik Boccaccios Gelächter als rhythmische Geste auf und platziert diese mehrfach im musikalischen Text. Oder es kommt zu klanglichen Evokationen, die einem Wort zugewiesen sind. Ebenfalls in der Ouvertüre wird der folgende Satz von Boccaccio von spitzen, klagenden, weit weg schwebenden Tönen begleitet: »Menschensache ist es, mit den Betroffenen Mitleid zu haben …«[4] Diese Laute erinnern an Klagen, sie zeigen fast körperlich eine schmerzhafte Empfindung an, wie Stroppa selbst kommentiert.[5] Insgesamt ist die Musik dafür verantwortlich, den Charakter der Figuren zu verdeutlichen und perspektivisch zu schärfen. Die fernen Klagen der Eröffnung führen die Figur der Maria Goretti in einem an einen lutherischen Choral gemahnenden Duktus ein; Goretti gilt als Heilige. Auch in der letzten Szene, in der Nora über ihre Rolle als Puppenfrau spricht, unterstützt die Musik den Text in einem mit beschleunigter Pulsation vorgetragenem rhapsodischen Gestus. Damit offenbart die Musik die dramaturgische Intention, diese Figur in einer Situation heftiger emotionaler und körperlicher Bewegung erscheinen zu lassen, die nicht zuletzt helfen soll, sich von ihrer Schuld zu befreien. Nicht nur den weiblichen Charakteren, sondern jeder Szene haftet ein je eigener klanglicher Mikroorganismus (kurz: OIM) an.[6] Diese sind durch drei Hauptmerkmale klassifiziert:

1. Jeder Ton gehört zu einer Klangfamilie, deren Unterschiede gut hörbar sind.
2. Jeder Klang bildet sowohl eine Einheit als auch eine Vielheit, je nachdem, ob er als einzelner Ton oder als Mikromelodie aufgefasst wird.
3. Jeder Klang entsteht als Konsequenz aus einer musikalischen Geste.

3 Dass Stroppas *Proemio* im Prolog die Intentionen des Werks nicht offenlegt, ist bemerkenswert. Vgl. Adolfo Moriconi, »Le pourquoi et le comment de *Proemio*«, in: *Stroppa/Ferneyhough*, Programmheft vom Konzert zum 15.1.1993 am Pariser IRCAM, übers. von Elena Rolland, Paris 1993, S. 2–4.

4 Ders., »*Proemio*«, in: *Stroppa/Ferneyhough* (s. Anm. 3), S. 5: »Umana cosa è avere compassione degli afflitti …«

5 Vgl. Marco Stroppa, »Proemio, un'opera in musica, altrimenti …«, in: *Proemio*, Programmheft für die Rundfunkausstrahlung vom 25.1.1993, Verona, o. S.

6 Vgl. Marco Stroppa, »Organismes d'information musicale: une approche de la composition«, in: *La musique et les sciences cognitives*, hrsg. von Stephen McAdams und Irène Deliège, Lüttich – Brüssel 1989, S. 203–234.

Die Mikroorganismen repräsentieren je andere musikalische Aspekte. In der ersten Szene ist es der melodische Aspekt; in der zweiten Szene ist es ein rhythmischer Aspekt (Pulsationen und Schwebungen der Textur); in der dritten ist es eine Hybrid-Lösung, die die beiden vorherigen Aspekte mit mehr oder weniger dichten Clustern vermischt. Der genderkritische Plot sieht vor, dass Giovanni und Boccaccio im ersten Teil des Finales ihre Situation als Männer inklusive ihrer aus der Geschlechterordnung resultierenden Handlungsoptionen in der Gesellschaft kommentieren. Ihr Diskurs geht stets in distanzierter Beschreibung vonstatten, darin ähnlich ihren Kommentaren zu den Frauenporträts. Er verdichtet sich in einem zweiten Teil des Finales, indem auf klanglicher Ebene zum ersten Mal die Männerstimmen elektronisch verfremdet werden. Es kommt zu dem Moment, in dem sie grundlegend die Situation und ihre Entwicklungsperspektive befragen: »Ist es die Gegenwart? (…) Ist es die Zukunft?«[7] Das Werk thematisiert auch in den männerdominierten Passagen die gesellschaftlichen Bedingungen der Frau, wobei der Blick in die Geschichte durch die Brille der Gegenwart geschieht. Ganz im Brecht'schen Sinne obliegt es schließlich dem Betrachter, sich für eine Interpretation zu entscheiden. Die Methode, mittels Kommentaren und realistischen Klangillustrationen Anleihen beim Straßentheater zu machen, erweist sich als stimmig in Relation zur werkimmanenten Verwebung von Text und Musik: Der Text wird rezitiert, während die Musik illustriert, begleitet und mit den Klängen der Stimme spielt. Die Musik evoziert Bilder, ohne die Rezitationen oder die Stimmen aufzugreifen. Das gilt mit Ausnahme des zweiten Teils des Finales, der seinerseits die folgende aus der Zusammenarbeit zwischen Stroppa und Moriconi entstandene Radio-Oper ankündigt: *in cielo in terra in mare* (1992).[8]

in cielo in terra in mare: Der Klang und die Stimme

In cielo in terra in mare führt in den Fantasy-Bereich. In einer imaginären zukünftigen Gesellschaft lässt die allgegenwärtige Kontrolle dem Protagonisten Noi (Wir) kaum Platz für seine Individualität. Noi wird von einem Chor aus vier Frauen- und vier Männerstimmen akustisch verkörpert. Noi verändert laufend sein Aussehen, sein Geschlecht und sein Alter und ist noch mit anderen beachtlichen Kräften ausgestattet. Er kann in den Himmel hinauf- und in die Tiefen der Erde hinabsteigen oder in die Abgründe des Ozeans eintau-

7 Moriconi, »*Proemio*« (s. Anm. 4), S. 9: »È il presente? (…) È il futuro?«.

8 Marco Stroppa, *in cielo in terra in mare*, erste Übertragung über RAI, Radio 3 (RAI), 1993, Uraufführung im Konzert am Pariser IRCAM am 27.6.1996. Interpreten: Electric Phoenix – Judith Reese, Elizabeth Harrison (Sopran), Theresa Shaw, Meriel Dickinson (Alt); Paul Sutton, Daryl Runswick (Tenor); Michael Dore, Terry Edwards (Bass). Sprecher: Roberto Accornero, Carlo Enrici, Gloria Ferrero, Sonia Mazza, Alessandra Musoni, Claudio Parachinetto, Angela Parodi, Sergio Troiano.

chen. Noi wird von Essi (den Anderen) zur Todesstrafe verurteilt. Man wirft ihm unter anderem vor, dass er im Himmel gefunden habe, was zur Erde gehöre, und unterirdisch gefunden habe, was zum Himmel gehöre. Noi landet im Gefängnis. Falls der ursprüngliche Text noch eine Geschichte darstellte, zerbricht diese im Plot der Radio-Oper. Ohne auf die Chronologie der Ereignisse zu achten, werden Fragmente jenseits von Linearität dargeboten. In der Mitte des Stücks ereignet sich ein Bruch in der Erzählung, was einem Spiel mit Nois Fähigkeit, Alter und Geschlecht auszutauschen, Raum verschafft.

Ouvertüre		
	Einleitung	00:00
	Ouvertüre zu Szene I	01:06
	Vorstellung des Klangmaterials	02:44
	Chor; vokale Geräusche	03:07
	Essi	03:44
Intermezzo I		
	Kavatine: Solochor; Vorstellung von Noi	04:29
Szene I: Im Gefängnis		
	Szene Ia: Schauspieler	07:36
	Chor	08:18
	Szene Ib: Schauspieler	11:01
Szene II: Die Träume		
	Chor	12:30
	Ouvertüre zu Szene II (zwei Schauspieler)	12:51
	Szene IIa: Schauspieler	13:41
	Szene IIb: Chor (Wiegenlied)	14:08
	Szene IIc: Chor und Schauspieler	15:02
Szene III: Die Verwandlung von Alter und Geschlecht (Buffa-Szene)		
	Chor	16:38
	Ouvertüre zu Szene III: Schauspieler	16:43
	Szene IIIa: Gelächter	18:17
	Szene IIIb: *Bagolamento fotoscultura* (Coda)	21:31
Szene IV: Der Versuch		
	Ouvertüre: »Schläge«; feierliche und bedrohliche Bilder	23:03
	Szene IV	27:03
Intermezzo II		
	Computer: kurze Bearbeitung einiger Elemente der vorherigen Szene	28:43
Szene V: Das Opfer		
	Chor	29:33
	Ouvertüre zu Szene V	29:54
	Szene V	30:47
	Rückblende: Chor	31:46
	Finale	32:08
Ende: Zeit vergeht, auf und ab		

Tab. 2: Musikalische Struktur von *in cielo in terra in mare*

Doch auch das Fragmentarische der Inszenierung wird wiederum mit einer Gegenkraft versehen. Es gibt in der Radio-Oper Elemente, die sich tatsächlich eher einer traditionellen Dramaturgie beugen. Gemeint ist die Art, wie die Figuren zu Beginn vorgestellt werden oder wie die Erzählung von Nois Wahrnehmung der Außenwelt nicht zerstückelt, sondern glatt daherkommt. Insgesamt schickt die Form der Radio-Oper ein Augenzwinkern insbesondere in Richtung der Opéra lyrique. Wie dort ist eine Ouvertüre vorgesehen, gefolgt von einer Kavatine, in der zuerst die Protagonisten und Interludes vorgestellt werden. Die folgenden Szenen sind nicht geschlossen, sondern stellen eher Pole dar, um die herum konkrete Situationen entstehen. Der Verweis auf die Operntradition verbleibt daher auf der Ebene der Form und findet sich nicht in der Auskomposition von Vokaltechniken wieder. Im Opernkontext ungewöhnlich ist z. B. schon die Kavatine, die sich allein dem Chor widmet, nicht den Charakteren resp. deren dramaturgischen und stimmlichen Dispositionen, und stattdessen ein ganz neues Klanguniversum entstehen lässt.

Das Libretto von Moriconi findet ausschließlich in einzelnen Worten und Satzausschnitten Verwendung, hingegen nie in seinen Dialogen.[9] Da sich die Worte sprechend und singend überlagern, könnte man meinen, es handele sich eher um ein elektroakustisches Werk als um ein Theaterstück. Die Geschichte wird im Wesentlichen entlang der musikalischen Entwicklung und nicht der Wortinhalte vermittelt. Konkrete Klänge vermischen sich mit synthetischen Klängen und lassen dynamische imaginäre Räume entstehen.[10] Dadurch verschwimmt ihre Gestalt quasi. Gefragt ist die Vorstellungskraft des Hörers, der das zu verbinden hat, was üblicherweise in einer Erzählung mitgeliefert wird, um die Fakten, Dialoge, Beschreibungen, Ausschmückungen aufeinander zu beziehen. Das stimmliche Profil der Bühnenfiguren ist detailliert ausgearbeitet. Der Protagonist Noi drückt sich durch mehrere Stimmen eines Chores aus. Essi, die Anderen, werden von acht Schauspielern gegeben, deren Identitäten nur splitterhaft wahrnehmbar bleiben. Die Wesen, die Noi im Himmel, auf Erden und im Meer während seiner Träume sieht, leben in elektroakustischen Klängen. Im Plot kristallisieren sich zwei Universen heraus, die sich im Inneren Nois begegnen. Dort ist das Reich des menschlichen Geistes, das von Essi, allem Äußeren, umgeben ist. Die Spannung zwischen den Universen kann verschieden interpretiert werden, zum Beispiel als Unverständnis einer Gruppe gegenüber einem andersartigen Individuum. Es ist auch das Andere im Künstler angesprochen, der sich in Konfrontation mit seinem Publikum befindet.

9 Stroppa erinnert sich, von Tadeusz Kantors *Je ne reviendrai jamais* (1988) inspiriert worden zu sein, mehr zur Aufführung unter: https://www.festival-automne.com/edition-1988/tadeusz-kantor-reviendrai-jamais [letzter Zugriff: 15.4.2019].

10 Vgl. Marco Stroppa, »Espaces imaginaires et sensibles dans l'opéra radiophonique *in cielo in terra in mare*«, in: *L'espace »sensible« de la dramaturgie musicale. Actes de colloques Paris – Venise entre 2014 et 2016*, hrsg. von Héloïse Demoz, Giordano Ferrari und Alejandro Reyna, Paris 2018 (= *Arts 8*), S. 457–470.

Die Traumszene skizziert ein Tribunal, das Belege über die Träume von Noi gesammelt hat und ihn damit belastet. Während in seinem Vollzug die Zeugen, die Freunde und die Anwälte über jene Träume sprechen, scheint Noi erneut in eine Traumwelt einzutauchen. Einmal mehr eröffnet das Radiomedium die Möglichkeit, von jetzt auf gleich einen noch ganz anderen akustischen Raum zu eröffnen. Dieser Raum suggeriert sowohl die Verdichtung der Ereignisse als auch die intellektuelle und physische Isolierung von Noi. Der gesamte Chor verkörpert jetzt Noi und markiert dabei dennoch eine Teilung. Die Stimmen der Männer artikulieren sich geräuschhaft, indem sie viel Atem unter ihren Gesang mischen. Obwohl ihr verträumtes Wiegenlied sich auf mehrere Klangebenen verteilt, wirkt es merkwürdig geschlossen. Es schafft eine direkte Reminiszenz an den Traum: In der Ferne beginnend, nähert es sich dem Hörer und distanziert sich wieder von ihm. Das heißt, Frauenstimmen flüstern pianissimo ganz vorne quasi intim direkt ins Ohr des Hörers. Die Anderen um Noi herum werden von sämtlichen acht Schauspielern gegeben. Dies gerät umso voluminöser und expressiver, weil alle Stimmen vor dem endgültigen Mix separat aufgenommen und bearbeitet wurden, um sie klanglich voneinander zu separieren. Im Hintergrund murmeln sie schnell und leise Worte und Phrasen. Aus dieser Verdichtung lösen sich der Name Noi sowie Wortfragmente der mit Noi assoziierten Spieler, was in ein hochtheatralisches vielsprachiges Skandieren von Schlüsselworten (»cielo«, »sky«, »ciel«) überwechselt.

Im Sinne künstlerischer Forschung stellt die Radio-Oper eine umfassende Studie über die Expressivität und die Sprechfähigkeit von Klang dar. Den theatralen Raum exploriert Stroppa später weiter in *… 1995 … 2995 … 3695 …* für eine Schauspielerin, Kontrabass, Tam-Tam, Computermusik, Live-Elektronik und Spatialisierung, einem Werk, das er am Florentiner Centre Tempo Reale mit einem Text von Adolfo Moriconi realisierte. Die Uraufführung fand 1995 auf der Biennale in Venedig statt. Der imaginäre Plot von *in cielo in terra in mare* wird weitergesponnen. Eine Frau und ein Kontrabass entdecken im Jahr 3695 ein Objekt, genannt Liquidambar, das, seinerseits aus dem Jahr 2995 stammend, die Geschichte von Noi aus *in cielo in terra in mare* erzählt. Die Frau ist fast blind. Sie hört zu und lässt das Publikum von 1995 zuhören. Sie verliebt sich in den Klang des Kontrabasses. Alles ereignet sich in einem Universum aus unsichtbaren Klängen, die der Komponist Esseri-suono und Eco-Ego nennt.

Re Orso: Die Theaterszene und die Oper

Der Herausforderung, Theaterszenen auf einer realen Bühne musikalisch zu gestalten, hat sich der Komponist endgültig in *Re Orso* gestellt, einer musikalischen Legende für vier Sänger, vier Schauspieler, Ensemble, Elektronik, Spa-

tialisierung und akustisches Totem.[11] Das Libretto adaptiert die gleichnamige Fabel von Arrigo Boito. Es wurde in der Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Regisseur Richard Brunel, der Dramatikerin Catherine Ailloud-Nicolas und dem Autor dieses Textes entwickelt. Im Untertitel des Werks drückt sich eine inszenatorische Kontinuität im Schaffen Stroppas aus: Zu den vier gesungenen Stimmen gesellen sich vier Schauspielerstimmen, sodass insgesamt ein breites Spektrum des stimmlichen Ausdrucks garantiert ist. Ferner gibt es wieder unsichtbare elektronische Klänge, nämlich das akustische Totem und ein Opernorchester. Mit seiner ausdrucksstarken und sensiblen Nutzung des szenischen Raums[12] tritt *Re Orso* ganz konkret das Erbe von Esseri-suono und Eco-Ego aus … *1995* … *2995* … *3695* … an.

Die Verse von Boitos *Re Orso* erzählen die Legende eines Schreckensherrschers, der um das Jahr 1000 n. Chr. auf der Insel Kreta gewütet haben soll. Boito gab seiner Fabel folgende Form:

Exordium

Erste Legende – Der lebendige Bär

Historisches Intermezzo

Zweite Legende – Der tote Bär

Moral

Tab. 3: Arrigo Boito, *Re Orso*, Form

Hier die Erzählung Boitos: Im Exordium, also unmittelbar zu Beginn, wird gewarnt: »Fürchtet Euch zu lesen – die schreckliche Seite/dieser Legende!«[13] Im Stil einer grotesken Orgie führt die erste Legende den Schreckensherrscher vor, wie er nach Gusto über das Leben seiner Hofangestellten entscheidet. Aber eine Stimme unklarer Herkunft kehrt beständig zum Hof zurück: »König Bär/Bring Dich in Sicherheit/Hüte Dich vor den Fangzähnen/Der Maden«.[14] Schließlich findet der König einen Regenwurm und schneidet ihm den Kopf ab. Gleichzeitig tritt seine junge Sklavenfrau Oliba auf, die die tyrannischen Übergriffe ertragen muss. Im historischen Intermezzo entwirft Boito die Vision einer epochalen Veränderung hin zur Humanität und zur »alten Fabel«, wie er die Religion nennt. Gegen Ende stellt er eine musikge-

11 Marco Stroppa und Giordano Ferrari, »Une dramaturgie musicale«, in: *Re Orso*, Programmheft zur Uraufführung in der Opéra-Comique, Paris 2012, S. 35.

12 Vgl. Martin Laliberté, »Les nouvelles technologies comme amplificatrices et créatrices d'espaces sensibles pour la scène lyrique contemporaine«, in: *L'espace »sensible« de la dramaturgie musicale* (s. Anm. 10), S. 61-80.

13 Arrigo Boito, »Re Orso«, in: ders., *Opere*, hrsg. von Mario Lavagetto, Mailand 1979, digitale Version von Paolo Pettinari, Florenz 2002, online unter: http://www.emt.it/uroboro/bcu/aboito01.html [letzter Zugriff: 15.4.2019]: »Temete di leggere – la pagina orrenda/Di questa leggenda.«

14 Ebenda: »Re Orso/Ti schermi/Dal morso/De' vermi.«

schichtliche Verbindung über Guido von Arezzo her.[15] In der zweiten Legende wird der Tod des Bärenkönigs zelebriert. Voraus geht sein vergeblicher Versuch, einem Mönch seine Absolution abzutrotzen. Der Mönch erweist sich als Dämon, der den Tod des Königs mit einer satanischen Litanei begleitet. In der Folge präsentiert Boito einen Erben des Bärenkönigs in Gestalt eines Ritters, doch dessen Rüstung ist leer. Er bleibt ein Phantom. Des Königs Gegenspieler ist und bleibt der Wurm. Der Wurm überquert das Meer, um in das königliche Grab einzudringen und schließlich dessen sterbliche Überreste zu zermalmen: »König Bär/Bring Dich in Sicherheit/Hüte Dich vor den Fangzähnen/Der Maden«[16]. Ein Schrei durchschneidet die Nacht. Stroppa sieht in der Geschichte eine problemlos ins Heute übertragbare Systemkritik.[17] Insbesondere schätzt er die Faktur von Boitos Text, dessen Versstruktur er im Libretto nicht antastete:

> »[Der Text] ist wie ein musikalisches Werk strukturiert, mit Motiven und Bildern, die an verschiedenen Orten wiederkehren, angezeigt durch eine charakteristische metrische Struktur, die ständig variiert wird. Dann ist da dieses unglaubliche Kaleidoskop aus Rhythmen und Farben, das aus der Wortwahl und den Buchstabenspielen erwächst. […] Das ›Re‹ stellt einen konkreten Ton in der Tonleiter dar. Er wird als rauer Klang (das r) gefolgt von einem hellen Vokal (das e) instrumentiert. Und da ist das Wort ›Orso‹. Entfernt man einen Konsonanten, offenbaren sich zwei bedeutungstragende Begriffe, nämlich ›oro‹ (ohne s), mit der Bedeutung von Gold, aber auch Gier, und ›oso‹ (ohne r) im Sinne von ›ich wage‹, also die Formel einer ungehemmten und blinden Arroganz desjenigen, der die Macht besitzt. Selbst die zwei Silben tragen eine Bedeutung in sich. ›Or‹ als Gold und ›so‹ als ich weiß, ich kenne. Das impliziert die Macht, die ich über Menschen und Dinge habe. […] In Boitos Text gibt es Dutzende dieser semantischen oder klanglichen Spiele!«[18]

15 Ebenda: »E un fraticel d'Arezzo/Strillava in cima agli organi:/Ut, re, mi, fa, sol, la.«

16 Ebenda: »Re Orso/Ti schermi/Dal morso/De' vermi.«

17 Vgl. Stroppa und Ferrari, »Une dramaturgie musicale« (s. Anm. 11), S. 38.

18 Ebenda, S. 36: »[…] il est structuré comme une véritable œuvre musicale, avec des motifs et des images revenant à différents endroits, signalé par une structure métrique différente, constamment variée. Ensuite, l'incroyable kaléidoscope de rythmes et de couleurs donné par le choix des mots et les jeux entre les lettres. […] Dans *Re Orso*, on trouve non seulement une note de musique (le ré) – composée d'un son rugueux (r) suivi d'une voyelle claire (é) – mais aussi une construction particulière du second mot (*orso*). Si l'on enlève l'une de ses deux consonnes, deux nouveaux termes apparaissent, mettant en valeur le caractère du personnage: *oro* (sans s), l'or, l'avarice; *oso* (sans r), j'ose, donc le sentiment décomplexé, l'arrogance aveugle de celui qui détient le pouvoir. D'ailleurs, même les deux syllabes ont un sens, *or* (l'or) et *so* (je sais, je connais, sous-entendu le pouvoir que j'ai sur les hommes et les choses). […] Et il y a des dizaines de jeux sémantiques ou acoustiques de ce genre dans le texte de Boito!«

Das Opernlibretto in *Re Orso* vereinfacht Boitos Handlungsstränge und öffnet die Fabel für die Jetztzeit. Das Exordium beginnt mit einer hetzenden Frau, die das Publikum auffordert, die Mobiltelefone auszuschalten. Der Zuschauer findet sich so schnell in die bedrohliche Atmosphäre am Hof des Bärenkönigs ein, wenn die Frau bruchlos in den Bühnenraum überwechselt. Der Saal der Opéra comique ist Teil des königlichen Hofes geworden. Die Startszene endet mit der Hinrichtung der Mezzosopranistin. Schlagartig verwandelt sie sich zum Wurm. In der Folge figuriert er vor allem als unsichtbare und elektronisch transformierte Stimme, die besagtes Ritornell des Wurms repetiert. Mehr und mehr wird deutlich, wie sie auf diese Weise den Bärenkönig nicht aus ihren Fängen entlässt. Ihr Bühneneinstieg markiert die grausame Szene, als König Bär versucht, Oliba zu vergewaltigen. Der Wurm verwickelt den König in ein »dialektisches Duell«, in dem sich beide Protagonisten Verse aus Boitos Gedicht »Dualismo« teilen. Der Mensch, so die Botschaft, ist beides: Gut und Böse, Askese und Materialismus, Pragmatismus und Idealismus. »Ich bin Licht und Schatten; engelhafter/Schmetterling oder schmutziger Wurm«[19].

In der letzten Szene des ersten Aktes tötet der König den Trouvère, Oliba und die Wurmfrau ein zweites Mal. Das löst am Hof eine Orgie aus, während derer die Ensemblemusiker aus dem Graben steigen, um bis zur Erschöpfung auf der Bühne mitzutanzen. Im Intermezzo überlassen elektronische Klänge, die an die Ensembleinstrumente erinnern, allmählich Glockentönen den Platz. Der synthetische Glockenklang wurde aus Jonathan Harveys *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980) gewonnen; zugrunde liegt das Spektrum der Tenorglocke aus der Winchester Kathedrale.[20] Damit ist ein intertextuelles Spiel mit einem der ersten Meisterwerke aus dem IRCAM eröffnet, das Boitos Aufruf des musiktheoretischen Pioniers Guido von Arezzo reflektiert. In der zweiten Legende sind alle Höflinge tot, die Instrumentalisten haben das Orchester verlassen, der König, allein, bereitet sich selbst auf den Tod vor. Nun treten sämtliche Opfer seiner Tyrannei wieder in Erscheinung und suchen denjenigen heim, der sein Seelenheil zu erkaufen trachtet. Der Mönch verbrüdert sich als Dämon mit den Opfergestalten, die seine satanische Litanei singen. Diese endet mit dem Tod des Königs. Und wieder ist da der Wurm und markiert ein Paralleluniversum auf der Bühne. Die Wurmfrau erzählt singend, was ihr auf dem langen Weg zu den sterblichen Überresten des Bärenkönigs widerfahren war. In dem Moment, in dem der König stirbt, steigt das akustische Totem als imposante Lautsprechersäule aus dem Bühnenboden. Das Totem ist Grabstein und Wurm in einem. Der Gesang der Wurmfrau wandelt sich ins Hoffnungsvolle. Ihre die Menschlichkeit gemahnenden Worte entstammen dem Intermezzo des Stücks und Boitos Novelle *La musica in Piazza*

19 Arrigo Boito, »Dualismo«, in: ders., *Il libro dei versi*, Turin 1902, S. 5: »Son luce ed ombra; angelica/farfalla o verme immondo.«

20 Der Glockenklang wurde transponiert von d-Moll (bei Harvey) nach a-Moll.

(1870/71). Damit markiert die Oper eine bedeutsame inhaltliche Änderung gegenüber dem finsteren Finale in Boitos Fabel, die sich auf eine schaurige und unerbittliche Rache festgebissen hatte:

> »So, in einem magischen Kreis/Rein, aus einem schmutzigen Fleck,/ Wuchs der Mensch äußerst stark heran/Mit dem Leben im Herzen.[21] Unglaublich zu sagen, der Mann in diesem Kampf schien der Gewinner zu sein; der echte Sieger ist nicht derjenige, der beleidigt, sondern der, der lacht!«[22]

Die Stimme wird durch das Akkordeon begleitet, das mit seinen Klängen die prosodischen Konturen aus Boitos Finale sprechend macht. Dazu treten unsichtbare Töne, in denen das akustische Totem spricht. Der ursprüngliche und der neu inszenierte Text koexistieren in der Überlagerung.

Ganz im Sinne einer Oper entsprechen den vier Gesangsstimmen vier Bühnenrollen. Dennoch geht es Stroppa darum, im Umgang mit der Gesangsstimme ein über die klaren Identifikationen hinausgehendes Möglichkeitsfeld der Bezugnahmen und Zwischenstufen zu eröffnen, womit er die Diskussion um Tradition versus Moderne überschreitet.[23] Den Bärenkönig gibt ein Countertenor, was dieser Rolle eine Zweideutigkeit verleiht. So artikuliert er sich im Moment des Todes mit äußerst fragiler und hoher Stimme, nachdem er unter Gewaltausbrüchen hysterisch, durchdringend und kalt gesungen hatte. Den Wurm singt eine Mezzosopranistin. Diese Stimme wird im ersten Teil in Echtzeit mit Variationen von Echos und Nachhall elektronisch bearbeitet.[24] Die Verwendung der Mischtechnik, zusammengesetzt aus Echtzeit-Bearbeitung (mittels Keyboard-Steuerung) und Studioklang, gehört zur kompositorischen Strategie, den Gesang zwischen Tradition und Moderne zu positionieren. Der Wurm befindet sich stimmlich im Zentrum des Plots (ähnlich Violetta oder Manon). Er hält die Verbindung zwischen den Klängen aus

21 Boito, »Re Orso« (s. Anm. 13): »Tale in un cerchio magico/Puro da immonda labe,/L'uomo crescea fortissimo/Colla vita nel cor.«

22 Ders., »La musica in piazza. Ritratti di giullari e menestrelli moderni. II. Barbapedàna«, in: *Gazetta musicale di Milano*, 17.4.1870, S. 128: »Incredibile a dirsi, l'uomo in quella lotta pareva il vincitore (…); il vero trionfatore non è quello che offende ma quello che ride.«

23 In der Einleitung zu seiner Analyse zum Lied des Wurms bestätigt Martin Laliberté Folgendes: »Hier wechselt man interessanterweise zwischen Tradition und konzessionsloser Moderne. Genau diese Mischung zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Fern einer binären Gegenüberstellung entsteht ein komplexes Feld expressiver, musikalischer und dramaturgischer Möglichkeiten.«; Martin Laliberté, »Une Aria électroacoustique: ›l'air du ver‹ du *Re Orso* de Marco Stroppa«, in: *La voix dans l'Aria d'opéra*, hrsg. von Joël Heuillon und Giordano Ferrari, 2018, S. 1, online unter: http://www.musique.univ-paris8.fr/orphee/IMG/pdf/-2.pdf [letzter Zugriff: 15.4.2019].

24 Martin Laliberté erinnert an die musikalische Nutzung des *spectral delay*, »entwickelt auf Basis eines allgemeinen Algorithmus, den Stephen McAdams vorgeschlagen hatte. Es erzeugt in Echtzeit eine große Vielfalt elektroakustischer Resultate: Synthese, Verzögerung, spektrales Filtern, bei dem die spektralen Anteile zeit- und frequenzverschoben, ausgelöscht oder gestaucht werden. Angewandt auf die menschliche Stimme oder auf aufgenommene Klänge wird eine spektrale Skala zwischen den Polen harmonisch und unharmonisch generiert.«, ebenda, S. 22.

unsichtbarer Quelle (in Form des heimsuchenden Ritornells) und der elektrisch verstärkten und leicht modulierten Vokalität der anderen Rollen. Im zweiten Akt entwickelt sich der Wurm lediglich elektrisch verstärkt und ohne digitale Transformationen weiter. So wirkt der Wurm schließlich menschlich, einfach und lebendig. Die Dynamiken der musikalischen Dramaturgie und des Charakters werden in der dramatischen Handlung überlagert, mithin ein traditionelles Vorgehen, das mit heutigen Mitteln realisiert wird.

Die beiden anderen Solo-Stimmen sind Charaktere, die um das Duo König-Wurm kreisen. Oliba stellt das Opfer dar, das sich schließlich doch dem König widersetzt. Als hoher Sopran, der elektronisch unverändert bleibt, wirkt sie natürlich und menschlich. Ihr Register und ihre wenigen Worte unterstreichen den Wunsch nach Flucht (sie beschwört im Moment ihrer drohenden Vergewaltigung den Mond und den Frieden der Nacht). Der Trouvère, ein hoher Tenor (mit einem Verdi-Namen), widersetzt sich dem König störrisch und fast naiv. Dieser romantische Heroismus kostet ihn schließlich das Leben. Die Figur des Trouvère singt stets gedoppelt mit den Roboterklängen eines Disklaviers, das nicht klar erkennbare Verdi-Arien klimpert. Der Trouvère wird schließlich von den Kabeln des Disklaviers erdrosselt.

Die Oper liefert Handlungen, Reaktionen auf Ereignisse, bühnenfähige Gegebenheiten, aber es finden sich keine echten Dialoge zwischen den Figuren: Mal führen sie stumpf die Befehle des Königs aus, mal widersetzen sie sich, aber alles ohne Austausch untereinander. Nur in einem einzigen Moment erahnt man ein Gespräch, wenn der Wurm und der König in ihrem Duett einige Zeilen eines Gedichts hin- und herschieben.

Die wesentliche Opern-Interaktion geschieht zwischen der Energie der musikalischen Dramaturgie, der Energie der theatralen Handlung (Körper, die in einem bedeutungsvollen Raum agieren) und der Energie des Textes (Wortklang, Ausdruckskraft bestimmter szenischer Texte, die an Verdi denken lassen). Es gibt Momente der Synergie, des Kontrapunkts oder schlicht der Hinzufügung von Elementen. Im Ergebnis entsteht weder ein Drama im klassischen Sinne des 18. Jahrhunderts noch ein psychologisierendes bourgeoises Drama des 19. Jahrhunderts. *Re Orso* ist zweierlei: eine musikalische Handlung, die auf einer opernartigen Struktur und Dynamik aufbaut. Diese Idee war bereits in der Radioproduktion vorhanden und wird hier vervollkommnet. Und *Re Orso* ist ein Werk, das das Publikum als wachen Beobachter will. Im Sinne Bertolt Brechts geht es um den sich verändernden und selbst verändernden Menschen als Objekt der Betrachtung. Luciano Berio stellte dies auch für einige Opern Verdis fest.[25] Drittens lebt diese Oper die Idee der

25 Luciano Berio, »Verdi?«, in: ders., *Scritti sulla musica*, hrsg. von Angela Ida De Benedictis, Turin 2013, S. 121–128. Erste Veröffentlichung auf Englisch: »Berio on Verdi«, in: *Opera News* 40 (1975), S. 10–13; erste Veröffentlichung auf Italienisch im Programmbuch zum 40. *Maggio Musicale Fiorentino*, Florenz 1977, S. 46–49 (auch veröffentlicht in: *Studi verdiani* 1 [1982], S. 99–106).

Freude am Vokalen. In der Suche nach dem »Schrei des Engels«, um Michel Poizats Bild aufzugreifen,[26] sind weniger tonale Melodien gefragt als musikalische Gesten, die die lyrische Energie im Kontext einer umfassenden Klangvision freisetzen. Nicht zuletzt ist *Re Orso* auch als Andenken an eine italienische Volkskultur gewidmet, namentlich in der finalen Szene, die ein populäres Instrument par excellence auf die Bühne holt: das Akkordeon.[27]

Abgelöst von der ihm anhaftenden romantischen Ästhetik scheint der Text von Arrigo Boito Stroppa das Palimpsest geliefert zu haben, das er dann frei von Nostalgie mit seiner Vision der großen Form eines zeitgemäßen Musiktheaters überschreiben konnte.

26 Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 2001.
27 »In Italiens populärer Kultur hat die Musik gewissermaßen den Platz eingenommen, der in anderen Ländern dem populären Roman zukommt.«; Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, übers. von Monique Aymard und Paolo Fulchignoni, Paris 1983, Bd. 2, S. 445.